



Pro své zaměstnance Česká televize připravuje interní studijní projekce vybraných archivních televizních děl, které vznikaly v období od začátku vysílání v roce 1953 do konce 80. let minulého století. Nejenže některé tituly po letech opět ožívají, promítnuta jsou též archivní díla, která nikdy nebyla po svém natočení odvysílána. Promítané televizní pořady jsou doplněny odborným úvodem, v němž je dílo zasazeno do kontextu tvorby a doby. Zájemcům o televizní tvorbu Československé televize nabízíme na tomto místě rozbor těchto děl.

ARCHIVNÍ TELEVIZNÍ TVORBA

Z počátečního období televize se ojediněle zachovaly hlavně ty pořady, u nichž se předpokládalo opakování, proto byly natočeny na filmový pás (16 mm, 35 mm), jiné způsoby zaznamenání se tehdy nepoužívaly. Převažovalo vysílání v přímém přenosu, ať již šlo o divadelní představení nebo studiové inscenace, k nimž občas byly pořizovány filmové dotáčky z exteriérů (například v případě snímku **Fučík**, vysílaného v roce 1956).

Všechny dochované materiály jsou téměř bezvýhradně černobílé, avšak v několika ojedinělých případech se již v 50. letech použila barva, ačkoli barevné pořady nemohly být tehdy vysílány jinak než černobíle. V budoucnu snad bude možné zpřístupnit je právě v tomto cyklu. Názornější představu o podmínkách, jaké panovaly v dřevních dobách televizního vysílání, poskytuje barrandovská detektivka **5 milionů svědků** (1965), kde režisérka Eva Sadková – v televizi pracovala od jejích počátků, takže dobře znala její zákulisí a donedávna ještě běžné technické postupy – těžila z přitažlivé zápletky, kdy zločin spáchaný během přímého vysílání vlastně viděli všichni, kdo se na televizi v tu dobu dívali.

Mezi dochované pořady – vedle reportáží a dokumentů – patří zejména mikrokomedie (orientačně zhruba čtvrt hodinové až půlhodinové), kterým se dařilo po celou sledovanou dobu. Většinou unikaly ideologickým tlakům, jaké postihovaly „vážnější“ pořady. Od počáteční orientace na nezávažné, nepříliš inscenačně natáčené hříčky, zpravidla bezzubé satirické, což platí hlavně pro padesátá léta, se postupně zvyšovaly umělecké ambice, dramaturgové vyhledávali myšlenkově závažnější příběhy, jaké poskytovali mistři povídek (z domácích např. Eduard Bass, Jaroslav Hašek, ze zahraničních Anton Pavlovič Čechov, Mark Twain, O'Henry, Guy de Maupassant...). Vedle kmenových televizních režisérů se na těchto titulech podíleli i zkušení tvůrci filmoví, kteří televizní projekty dokázali obohatit svébytným náhledem (Martin Frič, Vojtěch Jasný, Evald Schorm). K úspěchu i životnosti rovněž přispěli nejpřednější tuzemští herci, kteří rádi vystupovali i v těchto zdánlivě podřadných miniaturách. Vedle nich se ale pěstovala i experimentálně zaměřená dílka, jež si pohrávala s vypravěčským pojetím a také s přinášejícím sdělením.

I.

Mezi nejstarší ukázky krátkometrážní hrané produkce patří zhruba šestiminutový skeč, zřejmě až druhotně pojmenovaný **Kolega Beránek**: nemá žádné úvodní ani závěrečné titulky, tudíž nejsou známi jeho autoři (kromě Františka Filipovského v titulní roli až příliš vztahovačného úředníka). Námět poskytla polská spisovatelka Stefania Grodzieńska, stejnojmenná povídka, podle níž byl snímek nejspíš nazván, vyšla v knize *Střely a střelky*.^{1/} Pokud skutečně vznikl v roce 1954 a byl tehdy také vysílán, pravděpodobně tvořil součást nějakého širšího pásma (možná silvestrovského?), z něhož byl později jako samostatná položka vyjmut. Zvolený název je doložen hned v prvním seznamu dochovaných televizních pořadů, vydaném v roce 1958.^{2/}

Celý příběh, dobová „satira“ na přehnanou podezíravost, se odehrává v kanceláři a zachycuje pana Beránka, jak se obléká a chystá k odchodu, ale přitom vede nekonečný monolog, v němž si stěžuje na rozličná slova svých kolegů, jež chápe jako osočující, příkládá jim význam, který nemají. Každou poznámku, již zaslechne, si



totiž vykládá jako znevažující, či dokonce útočnou – snaží se sice nijak nereagovat, tváří se, že se ničeho nevšiml, ale „myslí si své“. Titulní hrdina je pojednán jako směšně úzkostný.

Beránkův vztahovačný monolog se neodehrává v jediném záběru, skládá se z několika segmentů, z různých úhlů a stran zachycujících jeho počínání, přibližují jeho bolestínské stížnosti a rovněž náhlé pohoršení. Filipovský dokázal v proměnlivé hlasové dikci postihnout rozdílná rozpoložení, v nichž se jeho postava ocitá, od téměř nezúčastněného líčení domnělých výtek, na které si již jakoby zvykl, až k vášnivé obhajobě svrchníku, který si přece zakoupil z poctivě vydělaných peněz, jako kdyby jej někdo obviňoval z nějakého nečestného buržoazního hýření. Postihl v působivé dramatické zkratce, jež možná čerpá z odkazu Molièrova **Lakomce** (v téže době jej hrál na prknech Národního divadla), jak Beránkovu narušenou sebejistotu rozežirají niterné obavy z nařčení dosud jen zlomyslně naznačovaných, i když si hrozbu pomluv naprosto vybájlil. Působivost výsledného zpodobnění, které se vlastně obrací k předpokládanému diváku, jemuž se Beránek jakoby svěřuje, těží z protikladu mezi hrdinovým subjektivním vnímáním, provázeným marnými protesty, a reálným stavem, který zjevně nemá nic společného s tím, jak jej nešťastný úředník vnímá, aniž by byl zbytečně karikován.

Sotva to mohlo být záměrem, ale možná mimoděk tento skeč zpřítomňuje paranoidní dobovou atmosféru, kdy pocit falešných nařčení valících se ze všech stran nemusel být nijak vybájený, vždyť v celé společnosti podezíravost dosud vládla a politické procesy stále probíhaly...

II.

Následující desetiletí zastupuje několik prepisů Maupassantových předloh.^{3/} K inscenačně pozoruhodným náleží například **Bečička** (1971). Oproti Maupassantovi se scenárista Petr Zikmund rozhodl rozšířit hlavní dějové linie, přidal další postavu (ženu sedláka, který chce zakoupit usedlost své staříčké sousedky, si jako uštěpačnou a pichlavou zahrála vcelku přesvědčivě Vlasta Chramostová), změnil rozuzlení, a tím i vyznění celého příběhu.

Zatímco Maupassant zdůraznil vypočítavost i povahovou primitivnost, režisér Václav Hudeček posílil tragikomický, v zásadě však dojemný rozměr. Zemitého sedláka vcelku věrohodně postihl Jaroslav Moučka jako nerudného podlézavce, jenž koupě usedlosti dosáhne jednak příslibem pravidelného placení značného obnosu 50 dukátů, a dále později přísunem bečiček s alkoholem, kterému stařenka posléze propadne (zemře však v posteli, a nikoli ve sněhu za mrazivé noci, jak předepsal francouzský spisovatel).

Zatímco Maupassant vyhmátl sedlákovu bezcitnost a opovržením hodný charakter, v adaptaci vidíme spíše bezradně dojemného nešťastníka, jenž navíc během stařenčina pohřbu – po více než dvacetiletém čekání – sám umírá. A jeho žena hořekuje, co si počne se zpustlým statkem. Scéna pohřbu je jediným výjevem, odehrávajícím se v plenéru, zbytek vznikl v náznakově vybaveném ateliéru.

Stařenku, která se v televizním zpracování dožije více než sta let a ve zdraví užívá hmotných radostí, jakých se jí dostává (i když není zřejmé, za co peníze utrácí), ztvárnila dosti morousovitě Marie Vášová, ačkoli se k ní typově nehodila. Její herectví je mělké, předstíravé, nedokáže přesvědčit o stáří ani povahopisu své předvídaté i pošetilé hrdinky. Dodatečně repliky, a to nejen stařenčiny, jsou napsány i pronášeny těžkopádně, snaha postihnout opakující se stereotypy v mluvě je chtěná až ochotnický nepřírozená.

Pozoruhodný je zájem televizních tvůrců o Maupassantovu povídku **Prodej**, těžící z jednoduché zápletky, kdy nerudná žena obvinila svého manžela i jeho kamaráda, že ji chtěli utopit v kádi. V rozmezí několika let vznikly tři její adaptace. Nejprve byl tento příběh součástí slovenského snímku **Žltý dostavník** (1965), kdy si cestující vyprávěli o svých svérázných zážitcích, poté vznikly dvě verze české (1967, 1971). Obě jsou ateliérové.



Ta první – architektonicky víceméně náznaková – trvá zhruba deset minut a soustředí se toliko na soudní přelíčení, kdy vyšlo najevo, že manžel se pokusil předat ji jako zástavu za půjčené peníze a její cena se měla odvíjet od množství vody, které by svým vnořením vytlačila. V druhém přepisu – zhruba třicetiminutovém – zesílila parodická až karikující rovina (zvláště v souvislosti s obžerným a rovněž podnapilým soudcem, ale též s ostatními protagonisty; místo soudní síně je tu prostředí jakési lidmi obsazené stodoly či kolny, kde vidíme i drůbež či domácí zvíře) a příběh se nesoustředí jen na samotný výslech, ale v několika retrospektivách zbytečně zdouhavých a groteskně zveličujících opilost též na vylíčení samotného skutku.

První zpracování se vyznačuje větší uměřeností v modelaci postav i jejich replikách, druhá verze je zbytečně šklebivá, inscenačně i vypravěčsky přemrštěná. V první verzi, kterou režíroval Pavel Blumenfeld, excelují Jaroslava Marvan a Stanislav Neumann, noblesního předsedu soudu, jenž se dlouho marně pokouší porozumět tomu, co se vlastně stalo, ztvárnil Eduard Kohout. Vyprávění rychle směřuje k finálnímu rozuzlení, aniž by se zahlcoval podružnostmi.

V druhém zpracování, pod nímž je podepsaný Václav Hudeček, si blábolící i neurvalé opilce, kteří nechápou, že jejich počínání by mohlo někomu vadit, zahráli Jiří Sovák a Vlastimil Brodský. Čestmír Řanda ztělesnil předsedu soudu jako ještě směšnějšího člověka, než jsou oni, zcela zbaveného jakékoli autority. Postiženou ženu, jejíž kresbu umocňuje ošklivost i hamižnost, v obou případech ztělesnila Nina Popelíková, která v druhé povídce získala daleko větší prostor k sebevyjádření, když mlčky a jen s očekáváním slíbené odměny vykonává vše, co se po ní požaduje.

III.

Podle povídky Johna Wyndhama **Čertovo kopýtko**, zveřejněné roku 1968 ve Světové literatuře,^{4/} natočil o dva roky později Miloš Makovec roztomilou ďábelskou hříčku o nechtěně přivolaném pekelníkovi (díky zvuku, který vyloudil magnetofon vlivem pásky otáčející se pozpátku). Jenže zaklínadlo, jímž by se čert odeslal pryč, nikdo nezná – pokud se ovšem nepodepíše příslušný úpis. Ale hlavní hrdina, který něco takového rozhodně odmítá, si ví rady: náhlými výhrami, o které se nezvaný host zaslouží, přiměje majitele sázkové kanceláře, jíž tím pádem hrozí krach, aby úpis podepsal. V závěru se tento podnikatel šíleně rozesměje, neboť peklu se upsal již podruhé, poprvé touto cestou získal obnos na rozjezd svého podniku...

Starosvětsky vyhlížejícího, ale přitom výřečného čerta, jenž dlouho není schopen pochopit pravidla fotbalových zápasů, které má ovlivnit (a pramení z toho řada roztomilých gagů, kdy se čert sám objeví na hřišti nebo přiměje míč, aby se pohyboval navzdory jakýmkoli fyzikálním zákonům) ztělesnil Miloš Kopecký se svůdnickým zábleskem v pohledu, s mistrnou stylizací do distingovaného gentlemana. Muže, jenž ho nechtěně přivolal, si s výrazově proměnlivou rozšafností sobě vlastní zahrál Vladimír Menšík, vtiskl mu rozměr přemýšlivého i nedůvěřivého „člověka z lidu“, jenž sice žije spořádaně a respektuje zákonná omezení, aniž by jej lákalo jakkoli je porušovat, avšak chladnokrevně se chopí „neprůstřelné“ příležitosti. Příběh je v zásadě vystavěn na jejich vzájemném potýkání, naplněném jiskřivými rozmluvami a též hrou celého těla. Jako majitel sázkové kanceláře se v závěru mihne Josef Bek.

Oceníme i satirické záblesky – ať již jde o povolání Menšíkova hrdiny (vybírání poplatky za plyn, řka, že kdyby vybíral také u sebe, sotva by byl kvůli narůstající drahotě schopen platit) nebo o jeho uvažování na téma, jak snadno zbohatnout (každého náhlého, a tudíž podezřelého přísunu peněz by si okamžitě všiml berní úřad); záhy si však uvědomí, že jedinou výjimkou jsou výhry ze sázení. Do mistrné souhry obou mužských protagonistů není schopna veplout hrdinova koketní manželka (Alena Vránová), pojednaná jako zbytečně prostomyslná a dosti křečovitě ztělesněná, kterou by naopak lákalo, aby si mohla pořídit vše, nač si pomyslí, protože doteď jí vždy chyběly peníze. Manžel ji pokaždé odhání z čertovy blízkosti, i když se jí pekelník s rozpaky svěří (což rovněž patří mezi vynikající Kopeckého miniatury), že vlastně „opravdovým mužem“ není, protože v pekle to prostě běží jinak...



Scénář k anglické televizní inscenaci **The Compartment** (1961) napsal Johnny Speight a do češtiny ho přeložil Vladislav Čejchan. Český však tento text, jehož název označuje vlakové kupé, zřejmě nebyl nikdy publikován ani zpracován na divadle. Zutilkovala jej pouze ČST, kde podle něho vznikla tragikomedie **Nechcete jet do Bemberly?** (1969). Vypráví o tom, jak ke ctihodně vyhlížejícímu postaršímu pánovi (Jaroslav Marvan), ve vlakovém kupé sedícímu dosud osamoceně, nastoupí výřečný mladík (Pavel Landovský). Nejprve svého nemluvného spolucestujícího obtěžuje ustavičným, stále konfrontačněji zaměřeným plkáním, aby jej posléze začal s namířenou zbraní v ruce ponížovat, nutit třeba ke štěkání, a dokonce k lezení po podlaze. Byť vše nakonec skončí jako dosti nechutný žert s pouhou maketou revolveru, zůstává po celém incidentu krajně trpká příchut', vtělená do vyděšeného Marvanova pohledu v okamžiku, kdy v samotném závěru do kupé přistupuje další pasažér (jedna z prvních rolí Jiřího Krampola).

Landovský poutá svým excentrickým výkonem, verbálními vodopády plnými obviňování i vztahovačností (štve jej, že oslovovaný muž odmítá přejmout vnucovaná pravidla konverzace), všimneme si přemíry gestikulace, avšak za zdánlivou zábavnost se skrývá znepokojivý postřeh o hluboce zakořeněné nenávisti životního outsidera k takzvaným „oporám společnosti“ – v jeden okamžik dokonce vypustí hrozbu, že po příchodu revoluce se takoví nadutí lidé budou věšet. Zatímco Landovský zosobňuje typ nevychovaného, neurvalého proletáře, domáhajícího se s rušivou sebestředností pozornosti svého okolí (a počáteční vykání posléze nahrazuje urážlivým tykáním), převážně mlčenlivý Marvan s příznačně rozevřenými novinami v rukou zdůrazňuje zejména mimikou nejprve nevěřícnost, poté našťvanost a posléze paralyzující strach (příznačně zní výrok, že neví, co má na vznesený dotaz odpovědět, aby uspokojil očekávání).

Speightova předloha se dočkala skvostného, i časově adekvátního převodu, který původní anglické zakotvení povyšuje na univerzálně platné. Moskalykova inscenace s bravurně pointovanými zvraty i jedinečnou hereckou stránkou náleží mezi díla (viz Nezvaného hosta, Podezření apod.), jež se zabývají svůdnou příchutí náhle získané moci – a ukazuje, že ani pouhá zdrženlivost a distancování, ani bezzubě pohoršlivé ohrazování se proti narušovanému klidu, navíc směšně starosvětské, nepomohou tváří v tvář otevřeně agresivní zlomyslnosti.

IV.

Nevznikaly však jen mikrokomedie. Kratší délku, nežli celovečerní mívaly i příběhy zvažnělé. Režisérka Jiřina Pokorná-Makoszová debutovala v televizi až koncem 60. let, nejprve byl na obrazovce uveden sci-fi snímek **Meze Waltera Hortona** (1969), následující **Rozhovor před smrtí** (1969) byl vysílán až 15. července 1971. Natočila ještě několik „náročnějších“ děl, zpravidla podle literárních předloh, ale zřejmě nepřesvědčila o svém talentu – a záhy se orientovala zejména na běžné studiové pohádky, jimž se věnovala až do poloviny 90. let, kdy definitivně odešla do důchodu.

Předlohou Rozhovoru se smrtí byla povídka chorvatského spisovatele Antuna Šoljana.^{5/} Režisérka – a současně autorka scénáře – příběh blíže nezakotvila, náznaky (klobouk, hudba) snad mohou odkazovat na mexické prostředí. Ponechala polohu modelové situace, kdy pro vládnoucí síly nežádoucí politik se dává do rozmluvy s člověkem, jenž jej přišel zavraždit. Ve váhání, zda je vhodné snímek uvést, lze odečítat obavy z možných významových přesahů k domácí situaci.

Vyrovnaného postaršího muže, jehož zastihneme při psaní jeho poslední knihy, ztělesnil Vladimír Šmeral jako člověka, který si cení své dosavadní práce a očekávatelný konec chápe jako její vyvrcholení. S nevídaným návštěvníkem (Martin Růžek) rozmlouvá se vstřícnou přehlíživostí, dokonce mu nabídne koňak i víno, poskytne doutník, dále jej přesvědčuje, aby své vražedné poslání nijak neprožíval, i když současně jej znejistňuje tvrzením, že on se svým koncem počítá a neleká se ho, zatímco vraha překvapí smrt



nepřipraveného, neboť v životě ničeho kladného nedosáhl, dokonce mu podává odloženou zbraň. Přes zdánlivé souznění zůstává patrný odstup, který si starý muž udržuje – důsledně vetřelci tyká, zatímco nezvaný příchozí mu uctivě vyká.

Růžkův vrahoun, jenž si nepochybně počíná poněkud nejistě až omlouvavě (vůči své oběti necítí žádnou osobní zášť, byl prostě jen najat, aby zabil), se ocitá na hraně uvěřitelnosti, neboť vyhlíží, jako kdyby šlo o jeho první „zakázku“, ačkoli z kontextu vyplývá, že podobných úkolů již splnil řadu. Z jeho slov vysvítá, že profese nájemného vraha byla nakonec jedinou šancí k úniku z nuzného vesnického prostředí (říká, že až nyní si může dovolit přespávat v přepychových hotelech), ale zásluhou rozmluvy si stále silněji uvědomuje bezvýchodnost a prázdnotu své existence, jakkoli hájí své mravní zásady a až umanutě zdůrazňuje, že je přece hodným, mírumilovným člověkem, který by za normálních okolností snad ani kuřeti neublížil. Dokonce si vyjasní, že oba pocházejí z téže oblasti. Tíha vlastní nicotnosti posléze vraha přiměje, aby zbraň použil proti sobě – jeho sebevraždu v obraze nespátříme, výstřel zazní během pohledu na nepřilíš překvapenou tvář předpokládané oběti; na podlaze ležící tělo uvidíme až tehdy, když se k němu přežívší muž sehne.

Rozhovor před smrtí se odehrává v jediné místnosti zařízené jako studovna a vybavené tak, aby odpovídala možnostem movitého politika – kamera si povšimne mohutného psacího stolu, pohodlné sedací soupravy i knihovny, nechybí ani drobné umělecké předměty (jeden z nich vrah záměrně rozbije na znamení své zdánlivé moci), ani skříňka s alkoholem, ani zásuvka s doutníky. Najatý vrah vstoupí do místnosti skrze otevřené balkonové okno, zahalené záclonou, ve večerní době, vně místnosti již panuje tma.

Režisérka, jež nijak nezastírá popisný inscenační přístup, nejprve pracuje s celkovými převážně statickými záběry na místnost a dva muže v ní, jak popocházejí i postávají, vedouce ustavičné rozmluvy, ale postupně se soustředí na dvojportréty i detaily jednotlivých tváří, snímaných ze strany i zepředu. Výrazy obličejů jsou klidné, mluva v rámci možností klidná a vyrovnaná: Šmeral nabral trochu přednášivý akcent, když s jemnou okázalostí vysvětluje své zásady i rozpoložení, zatímco Růžek ustavičně prozrazuje postavení celoživotního párii, který marně předstírá, že rozhoduje o bytí a nebytí svého bližního. Rozhovor před smrtí patří mezi zapomenutelné studiové inscenace, třebaže se může pochlubit obsazením spolehlivých herců i dramaticky nosnými dialogy, jež vcelku vynalézavě provázejí měnící se kontext dění.

Zatímco **Rozhovor před smrtí** byl přece jen uveden, Beckettova **Poslední páska**, označitelná za „sólo pro jednoho muže a magnetofon“, se premiéry dočkala až po pádu bývalého režimu. V českém překladu – společně s dalšími autorovými drobnostmi *Šťastné dny* a *Hra* – knižně vyšla v roce 1965.^{6/} Na tuzemská jeviště se dostala až po roce 1990 (v nastudování Národního divadla i ve Viole zaujal Josef Vinklář), avšak pozoruhodného rozhlasového ztvárnění se dočkala již v roce 1966. Pod názvem *Krappova poslední nahrávka* ji nachystal režisér Josef Henke a do titulní role obsadil Miloše Nedbala.

Pro televizi (1969) inscenoval **Poslední pásku** Jiří Bělka, herecky se opřel o Rudolfa Hrušínského a kameru svěřil Vladimíru Opletalovi, jenž zhruba třičtvrtěhodinové dílo obrazově dotvořil. Bohužel v nastupující normalizaci bylo odmítnuto jako ideově nevyhovující a zjevně pozapomenuto. Zdůvodnění v dobovém materiálu praví, že jde o dílo, které je v příkrém rozporu s úsilím o obnovu socialistických norem: „Hra z oblasti módního tzv. absurdního divadla, jejíž autor – pasovaný na velmistra této protispolečenské literatury – přímo programově hlásá zmar a děs smrti. Patrně by bylo možné dokonce prokázat, že ani jedna ze západních televizí nepokládala by za únosné realizovat ‘dílo’ tohoto elitářsky výlučnického autora. Ale ČST si v r. 1969 to troufla.“^{7/}

Poslední páska se na obrazovky dostala až počátkem srpna 1997 a o tři roky později se ještě reprízovala.



Poslední páska je černobílá studiová inscenace, odehrávající se v neútulném, dosti omšelém bytě s občas obnaženými, na bílo natřenými cihlami, v prostoru osvětleném toliko jedinou stahovací žárovkou. V chudě zařízené místnosti se nachází obstarožní zásuvkový stůl, křeslo, polička s knihami. Modelace místnosti, z níž jako by vypadla postel, i postavy v ní se pohybující pracuje s nenápadnými hranami světla a stínu, místy se blíží až k jakýmsi figurálně vyprázdněným zátiším. Vizuelní uchopení závisí na aktuálním umístění kamery vzhledem ke světlenému zdroji. Kameraman využívá dlouhé, zprvu téměř nehybné, detailní záběry Hrušínského, dívá se mu na ruce, aby přiblížil, co s nimi dělá, když hledá příslušnou pásku nebo tiskne tlačítka magnetofonu jakoby ze strany, trochu zezadu pozoruje jeho obličej, upírá pohled na magnetofon jako ústřední rekvizitu a na jeho obsluhu.

Provází jej, když chodí po místnosti, sleduje, jak si zapaluje cigaretu, jak si nalévá alkohol, jak se u něho – spíše v méně jistých gestech nežli v hlase – projevují známky přio opilosti. Pověštinou setrvává v jeho těsné blízkosti, avšak pozvolna se od něho odpoutává, pohlíží z větší vzdálenosti, finální odjezd až ke vchodovým dveřím dává na srozuměnou patrný odstup, jako kdyby ji znehybnělý protagonista přestával zajímat. Také nakládání s hudbou je pozoruhodné: nejprve téměř absentuje, poté se počne slaboučce ozývat jako nezávazný doprovod a pozvolna zesiluje, jako kdyby tím měla být ztlumena prázdnota lidského nitra, navozená obrazem i hereckým ztvárněním.

Celému vyprávěné vévodí Rudolf Hrušínský (dramatik sice jeho postavě vtiskl jméno Krapp, avšak to ani jednou nezazní, jeho nositel zůstává v zásadě anonymní). Herec musel svého trpného hrdinu, jehož veškerá činnost zřejmě spočívá jen v pravidelném nahrávání magnetofonových pásek svými úvahami, rozlišit hlasově do dvou poloh: poslouchá totiž sebe sama z doby před mnoha lety, kdy se přístroji svěřoval se svými milostnými záležitostmi, kdy se zabýval vztahem se ženou a společným výletem, dokonce některé pasáže vrací a znovu si je pouští, aby v poměrně krátkých, již nynějších promluvách označil své „dávne já“, od něhož se distancuje – výmluvná je věta, kdy říká, že nemůže uvěřit, jaký byl kdysi kretén. Přitom se jedná o konstatování vrcholně paradoxní, protože tehdy byl ještě pln naděje a touhy něco změnit, dospět k nějaké seberealizaci, zatímco nyní je stejně zdevastovaný jako jeho byt, duchovně rozložený a samotě přivyklý, zahořklý ve své rezignaci.

Hrušínský upoutává svou vnější netečností, pomalými, rozvláčnými pohyby, povlovnou chůzí, pohledy vrhanými do prázdna, leckdy jakoby duchem nepřítomnými. Dominantním znakem je používání hlasu, ponejvíce zachyceného na pásce – ač by měl být mladší a košatější, Hrušínský mu propůjčuje spíše jistou zploštělost či jednotvárnost, byť zastíněnou větší přemýšlivostí při volbě slov a myšlenek. V současné časové rovině, kdy Hrušínský mluví sám (ať již komentuje slyšené nebo nahrává nový záznam, v němž sděluje své nynější pocity a postoje), uplatňuje obdivuhodnou šíři hlasových prostředků, aby postihl jistou únavu a rezignaci svého hrdiny, nechává volně, až do neznatelně prodlužovat konce slov, mazlí se se sykavkami, promyšleně pracuje s pauzami. Vyhýbá se hlasitější mluvě, vyjadřuje se potichu a do svých řečí, opatřených náznakem nesouhlasné vznětlivosti, vkládá rozměr zklamání, jakkoli si odmítá připustit, že by se v současnosti nacházel v horším rozpoložení nežli kdysi.

O Hrušínského postavě se jaksí nic zásadního nedovíme, veškeré informace pocházejí z jejich vlastních sdělení, ať již pocházejí z dávná nebo ze současnosti. Z náhodných útržků můžeme jen skládat více či méně spekulativní podobu muže, jenž se kdysi zřejmě zalekl přijmout nějakou zodpovědnost a stáhl se do ulity, která jako by se mu stávala dobrovolným vězením, jež už nikdy neopustí – stejně jako čtyři stěny svého (holo)bytu, v němž se uzavřel před veřejností. Více než absurdita číší z takového stavu stísnující bezútěšnost.

Poslední páska se vyznačuje statickým zevnějškem, pod nímž se však tají pulzující mnohovýznamové postřehy o lidském nitru. Režisér se nijak nesnaží narušit mimořádnou vypravěčskou strnulost, absenci



zápletek, nahrazenou téměř nevědomým vybavováním si minulosti. Snímek staví na netečnosti vůči divácky vstřícným postupům. Žádá po divákovi, aby se plně pohroužil do jeho hájemství, aby u Hrušínského bedlivě sledoval každé hnutí brvou, způsob pronesení každého slova – jen s tímto prožitkem si odnese dozajista obtížně dolovatelný, leč o to intenzivnější zážitek.

Poslední pásku lze považovat za svého druhu monodrama (neboť hlavní hrdina rozmlouvá nanejvýš sám se sebou, navíc ještě zřídka, plynou tu vlastně dva monology, jeden mechanicky zaznamenaný, druhý právě pronášený, které nezaznívají souběžně). Můžeme ji řadit k dalším slavným dílům téže dramatické konstrukce, ať již je to Cocteauův Lidský hlas nebo z domácí tvorby Topolovo Stěhování duší, Goldflamova Biletářka, případně Krumbachové Smraďoch Šindler má jít okamžitě domů...

V.

V nabídce cyklu ČT KINO ARCHIV figurovaly i tři celovečerní snímky. Dva z nich natočil tentýž režisér – Jaroslav Novotný. Prvním byl **Aurelián** (1969), adaptace stejnojmenného románu Louise Aragona, jenž v něm na bezmála šesti stech stranách zachytil dvě desetiletí v dějinách meziválečné francouzské společnosti.^{8/} Televizní přepis – s obrazem jakoby mírně rozplizlým – je veskrze studiový, odehrává se v několika bytových dekoracích. Kamera není statická, podniká jízdy z jedné postavy na druhou, aby zachytila souběžně se odehrávající dění, případně během jednoho záběru – zvláště při rozmlouvách – přeastřuje z jednoho obličeje na druhý.

Scenárista Josef Eismann z románu vydestiloval pásmo naplněné lásky ponejvíce platonické, spíše milostného okouzlení z lásky samotné, jak nadhodí trochu zhrzeně si připadající Aurelián (Radoslav Brzobohatý). Jeho vztah k provdané ženě Berenice (Jiřina Jirásková) zůstává nenaplněný, navěky uzavřený právě ve své na ničem nezávislé existenci, odráží mravní dilemata někdejší „lepší“ pařížské společnosti, poznamenané tíhou čerstvých zážitků z první světové války – zúčastnění se víceméně cynicky oddávají hýření a oslavám, avšak Aurelián činí totéž jen proto, aby se odpoutal od válečné minulosti strávené v zákopech.

Coby dobře zajištěný rentiér nemá nejmenší potřebu jakkoli pracovat a vystavuje to na odiv, než ztráta špatně investovaného jmění jej přiměje změnit postoj (tato rovina je však natuknuta, aniž by byla rozvedena). Příběh se klene oproti románu odlišně: závěrečnou pasáž, v níž se oba hrdinové po mnoha letech setkávají během prohrané války s Německem, Eismann použil jako nepřilíš propracované, teovité zarámování, obepínající na počátku i na konci příběh lásky, odvíjející se jako jedna nepřetržitá retrospektiva, opatřená až zbytečně hlučnou hudbou (probleskne v ní také melodie, později použitá rovněž v seriálu Byli jednou dva písaři), v níž zanikají promluvy.

Režisér Jaroslav Novotný, místy se uchylující ke zbytečné rozvleklosti, se nejvíce soustředil na milostné potýkání obou protagonistů, vymaňujících se z převažující přízemnosti. Berenika totiž přijela do Paříže k příbuzným, avšak pochází z venkova, její postarší manžel, lékárník, se posléze také vynoří, jakoby smířen s citovým hledačstvím své ženy. Jiřina Jirásková, často snímaná v detailech obličeje, se uchyluje k tlumené afektovanosti gest i pohybů, svou hrdinku místy pojednala, jak kdyby vypadla z nějaké sentimentální romace, obdařila ji přecitlivělostí, mondénností, s jakou se noří do nenadálého citu, a současně se jej obává, uniká před ním. V její Berenice se sváří mravopočestnost s pokušením, avšak uvědomuje si neudržitelnost nastalé situace, navíc sotva tajenou před okolím.

K tomu, aby s Aureliánem odešla, jak je marně přemlouvána, však nemá dostatek sil ani odvahy, nejspíš je i zděšena takovou představou. Brzobohatý svého Aureliána naplňuje ztracenectvím, pocitem vykořenění, nechutí cokoli řešit. Aurelián častokrát opakuje, že se do Bereniky zamiloval jako dosud nikdy, ale přestává rozumět jejím rozhodnutím, která chápe jako pošetilosti, či dokonce jako naschvály. Slova nechává válet na



jazyku, spontánně věty rozsekává do kratších jakoby pomlkou oddělovaných segmentů, důraz klade na poslední část repliky, již dovysvětluje, co má na mysli. Odráží se v tom svého druhu zvažující přístup, poskytující čas na důkladné rozmyšlení vyřčeného. Tento výraz však není nijak objevný, Brzobohatý jej oduševněle zužitkoval zejména v Jasného vesnické kronice Všichni dobří rodáci.

Ústřední dvojice, již zastihujeme uprostřed večírků a rovněž v soukromí, odráží vlastně životní zmarněnost, marnou touhu dosáhnout něčeho naplňujícího, k čemu by se člověk mohl upnout. Pro Bereniku je nakonec rozhodující vědomí, že je milována, jakkoli svou touhu neuskuteční – ostatně přiznává, že Aureliánovi napsala bezpočet dopisů, avšak nikdy neodeslaných. Jen oni zůstávají nedotčeni hemžením okolí, jednou zkoušejícího cynické intrikaření (jak předvádí Jiří Adamíra), jindy se utápějící v bolestinství a snaze ublížit (což vyzporujeme u niterně rozervaného, byť navenek blazeovaného mladíka, jak jej ztělesnil Jaromír Hanzlík), postarší lékař (Jiří Pleskot) dává bez zábran průchod deziluzivním postřehům a zjištěním; vypočítavou měšťáckou klevetivost, bující zejména mezi ženami, již, jak se zdá, přehlížejí, pohlceni nezištností a opravdovostí vzájemného okouzlení.

Tato televizní inscenace patří mezi pozapomenutá díla: byla uvedena jen jednou (na konci března 1969) a poté již nikdy. V tom roce byl Novotný mimořádně plodný: kromě režie divadelních záznamů (například legendární **Charleyovy tety**) ještě dokončil další čtyři snímky, počítaje v to i dvě okamžitě zakázaná politická dramata **Dlouhé dopoledne**, uvedené až po pádu komunistického režimu, a **Přelíčení bez obžalovaného**, které se nezachovalo. O rok později vznikla **Rapotínská tragédie** (1970). Scenárista Jan Jílek, původní profesí druhořadý herec, celoživotně působící v Divadle Jiřího Wolkeru, pocházel z vesnice a vedle pohádkových námětů zpracovával ve svých příbězích i dění, zasazená do vesnického prostředí. Začínal na Barrandově (Žalobníci, Osení), ale prosadil se hlavně v televizi, kde byl podepsán např. pod snímky *Láska jako trám* nebo *Dlouhá bílá nit*. Vznikaly na přelomu 60. a 70. let, kdy doba přála deziluzivním průhledům na lidské soukromí a skrze ně na stav společnosti – či alespoň její vybrané části.

Tehdy Jílek napsal i Rapotínskou tragedii (není známo, proč název odkazuje k reálné obci), jíž se režijně ujal Jaroslav Novotný a mohl ji realizovat jen díky tomu, že příběh nevykazuje téměř žádné politické narážky. Přesto vadil všudypřítomný pocit rozčarování i primitivnosti, ovládající vesnickou pospolitost. Nástup normalizačních opatření si vynutil stříhové úpravy (mimo jiné měl být odstráněn začátek i konec), přesto se tento film dočkal své premiéry až o dvacet později.^{9/}

Rapotínská tragédie totiž začíná rozmluvou budoucích protagonistů v liduprázdném kostele (netušíme, proč se ocitli právě tam; otázka náboženství je však v celém příběhu naprosto vytěsňená), kde si vzájemně vyjasňují své promarněné životy, dohánějící je až k pláči. Jeden – předseda zemědělského družstva Kozák – si stěžuje, že zářná očekávání, vytyčovaná na stranických schůzích, se nikdy nenaplnila, proto se oženil až ve zralém věku, druhý – zedník Vaněk – naopak založil rodinu, obdařenou mnoha dětmi, už záhy, až začal litovat, že si ničeho pořádně neužil, dokonce nebyl odveden ani na vojnu.

Předsedu ztělesňuje Vlastimil Brodský jako člověka spíše nevýbojného, až obtížně chápeme, proč zastávanou funkci vlastně přijal, dokonce jej sužuje impotence, svou manželku – místní učitelku – není schopen sexuálně uspokojit, i když mu kdekdo závidí, že právě on takovou ženu získal. Obsazení Brodského coby ostýchavého dobráka, jenž vzkypí jen výjimečně (přiznává, že dobře se cítil jen jednou, když v něm při naštvání „bouchly saze“ a on vymlátil celou hospodu), je spíše mylné, protože Brodský nepostihl onen temný spodní proud v předsedově povaze. Bohužel i zopakování zmíněného incidentu trpí inscenační neobratností. Režisérovi zjevně lépe vyhovují ateliérové komorní příběhy nežli látky tohoto typu.

Jeho kamaráda ztělesňuje Vladimír Menšík jako, řekněme, „živočišnější“, výbušnější a vlezlejší, výřečnější jedinec, i když právě na něho se sesype rozčarování a bezútěšnost ještě zřetelněji. Intimně se totiž sblíží s předsedovou chotí, jež konečně pozná intenzivní zážitek, záhy se však musí psychicky vyrovnávat



s podílem na sebevraždě podváděného muže. A Menšík obdivuhodně postihl, jak Vaňkovy prvotní výčitky svědomí a studu se posléze přetaví do bezohledného obvinění milenky, která jej začala odmítat, že vlastně ona za všechno může. Menšík předkládá bravurně rozprostřenou studii bolestně rozeklané lidské povahy, opouští je v okamžiku, kdy své milence zklamaně vyčítá, proč jej odvrhla, když předtím jej chválila a obdivovala, aniž by seběmálně pochopil, jaké šrámy na lidské duši zanechal.

Rapotínská tragedie se začíná odvíjet na více či méně humorném, byť rozměrem trapnosti podepřeném podloží, které vyvrcholí několika směšnými okamžiky, poukazujícími na předsedovu bezmocnost (zvláště když všude možně shání nedostatkové kovové kolečko) a zároveň na mentalitu vesnice, potutelně se vyžívající v až obsesivním sledování a pomlouvačného komentování nevěry, aby posléze přerostla ve vážné míněné drama. Drby se probírají zejména v hospodě, která se stává jedním z důležitých dějišť příběhu), méně často nahlédneme do bytu obou ústředních postav, ojediněle kamera zavítá i do plenéru, přičemž pohlédne na kostel či na přilehlý hřbitov, případně nastolí krajinné pozadí. Vedle sexuálních motivací jako rozbušky lidského chování jistě mohl dobovým sudičům vadit i groteskní náhled na zcela opilecké vybírání Kozákova nástupce.

Jílek zazářil životně napsanými postavami, jejichž repliky dokázali nejen oba aktéři báječně zužitkovat, neboť hlasem, způsobem mluvy, postihli jejich omezené duchovní obzory. Zvláště nedoříkávané věty plné zámlk a polykaných slov, náznaky postěžování si stejně jako schopnost nečekaného zvratu v konstruování zápletky dokládají Jílkovu pohotovost i vynalézavost, jakkoli se v lecčems opírá o typologii postav, dávno prověřenou na divadle. Nutno vysoce ocenit mnohovýznamovou Menšíkovu roli, poskládanou z řady výrazových plošek (stačí si vybavit, nakolik potřebuje milenčina slova něhy i uznání, čehož se mu doma, ve vztahu již zvětralém, nedostává), dále také nenadálé smíření obou sokyň v lásce (Miriam Kantorková představuje frustrovanou učitelku, Karolína Slunéčková se dobře zhostila rázné Vaňkovy ženy).

Rapotínská tragedie se soustředí v první řadě na vztahy mezi postavami, ať již nahlíženými v osamoceném vytržení nebo jako součást širšího kolektivu. Jejich pracovní zakotvení probleskne jen ojediněle – třeba když spatříme, jak učitelka vede vesnicí zástup dětí až nepřípadně zvědavých, když chtějí vysvětlit, co náhodně zaslechly, nebo když uhlídáme nedostatečně zajištěnou práci jedné z družstevnic (s tím souvisí i shánění výše zmíněného kolečka). Předestřený obraz vesnice nesporně působil málo lichotivě, i když vlastně podsouval ideu, že zachycená vesnická mentalita takto vyhlíží zkrátka odjakživa. Jistě není náhodné, že okamžiky, kdy se na povrch prodere upřímnost či soucit (případně i velkohubost), bývají podmíněny přiočilostí, a tudíž svého druhu ztrátou zábran, které jinak zamezovaly, aby lidé bez předstírání otevírali své nitro.

VI.

Naopak nezastřeně prorežimní, eventuálně ostře protikapitalistický akcent nalezneme v normalizačním dramatu **Čarodějky z Greenham Common** (1985). Jeho režisérem je Vladimír Kavčiak, jenž se v 70. a 80. letech prosadil v Praze i Bratislavě jako tvůrce takzvaně angažovaných děl. S oblibou zpracovával životopisy „pokrokových“ osobností domácích i cizozemských, jejichž osobnostní rozeklanost tlumil a uhlazoval (takto pojednal o básníku Karlu Hynku Máchovi, jazykovědci Josefu Dobrovském, o spisovatelce Boženě Němcové a jejím vztahu ke Slovensku, o meziválečném komunistickém poslanci Josefu Štětкови, o štafetě, kterou mladičká Julius Fučík převzal od F. X. Šaldy, ale také o portugalském mořeplavci Fernão de Magalhãesovi či o ruském básníku Alexandru Sergejeviči Puškinovi). Často využíval i látky, zpravidla inspirované skutečnými událostmi, které zpodobňovaly sociální protiklady i tragické důsledky válečné hysterie Západu, stavěly na konfliktu mezi pokrokovými a reakčními silami (**Španělská hra, Bar Nevada, Chobotnica, Karanténa, Poslední kapitulace, Angolský deník lékařky, Salvador sedmnáctého března krátce po páté, Temná aréna**),



samozřejmě opatřené vhodným ideovým zastřešením.^{10/} Mezi takové projekty patří rovněž **Čarodějky z Greenham Common**.

Dotkl se aktuálního problému, jenž tehdy lomcoval celou Anglií: ženy různého věku i postavení se sjednotily v boji proti úmyslu umístit na základně v Greenham Common americké střely s jadernou náloží. Založily několik protestních táborů a svými těly blokovaly vjezd na základnu, lidského řetězu vinoucího se krajinou se zúčastnily dokonce desítky tisíc účastnic. Příběh, k němuž scénář napsal Karel Valtera, popisuje události vedoucí k soudnímu řízení, při němž byl použit prastarý, ale nikdy nezrušený zákon ze 14. století: o potírání potulných kazatelů a čarodějnic. Shromažďování totiž nešlo zakázat, protože ženy měly svolení majitele pozemku Backfielda, jenž jim ho za symbolickou cenu pronajal (ztělesnil jej Jiří Vala a obdařil ho jistou dvojlomností: Backfield coby účastník druhé světové války do jisté míry sympatizuje s protiválečným hnutím, především však sleduje vlastní prospěch – prosperitu obchodů i ubytovacích zařízení).

Snímek souběžně líčí několik dějových rovin – dění v samotném ženském táboře (a později ve vězení, kam se několik zatčených žen dostalo) a rovněž, řekněme, v provládní sféře (kde dominuje právník Jiřího Adamíry, naleznuvší vhodný zákon, a také policejní velitel ztělesněný Josefem Vinklářem – ten podniká represivní opatření, blokuje přístupové cesty, ale přesto je poslán na „zdravotní dovolenou“, protože prý mu chyběla dostatečná rozhodnost). V centru děje se ovšem ocitá televizní reportér Mike (Viktor Preiss), jenž se snaží veřejnost nezaujatě informovat o probíhajících událostech, ale posléze podlehe nátlaku a podřídí se požadovanému náhledu.

Jakýmsi Mikovým protikladem se stává americká lékařka Katharine (Eliška Balzerová), jež slibnou kariéru obětuje svému přesvědčení: odmítne se poddat vydírání, aby mírové hnutí odsoudila. Naopak se „svými“ ženami zůstává, posléze je s nimi též souzena. Další důležitou postavu představuje těhotná, čerstvě ovdovělá Christine (Naďa Konvalinková), jež je proti své vůli omilostněna, aby režim mohl demonstrovat svou humanost – dokonce jí zařídí převoz do přepychové porodnice. Právě s Christine se pojí důležitý politický akcent, upozorňují na nelidskost západních mocenských kruhů: jednak ji postihla ztráta manžela, jenž padl za války o Falklandy (a jeho rodičům poté přišel účet za ztracenou výzbroj!), jednak právě ona pronese před soudem řeč o pokrytectví, když ironicky poděkuje za fakt, že nebyly upáleny. Vedle dalších protestujících žen (Regina Rázlová, Simona Stašová, Alena Procházková, Jana Andresíková...) si povšimneme Luby Skořepové coby vězeňské strážné, do jisté míry rozpolcené mezi plněním úředních povinností a patrným obdivem k zadrženým ženám.

Autoři se pokoušejí své hrdiny do jisté míry problematizovat, obdařit je okamžiky váhání i selhávání, chtějí ukázat, že i odhodlání vytrvat má své meze, jak se ukáže zejména u Mika. Více povahopisné proměnlivosti nalezneme u mužských figur, zatímco protestující ženy spíše připomínají jednolitou masu, semknutou společným přesvědčením, podepřeným i slovy duchovních, jejichž kázání několikrát probleskne. Kavčiak si dal záležet, aby vyprávění vtiskl rozměr jakéhosi přímého televizního vysílání, do něhož dokonce opakovaně vkládá reklamu na Coca-Colu nebo šot z módní přehlídky. Posílil reportážní prvky obtáčené kolem Mika, jehož komentované zpravodajství se stává zejména v úvodních pasážích rozhodující složkou. Navíc začlenil i autentické záběry ze skutečného dějiště.

Režisér se zjevně snaží, aby dosáhl zdání vypravěčského modernismu, zaujal netradičním přístupem, avšak jeho inscenační dovednost přece jen vykazuje své limity. Často se oddává melodramatickému zahrocení, zvláště v okázalých Christininých mdlobách. Také okamžiky, kde se lámou lidské povahy, končí v místy až směšných proklamacích, některé výjevy postrádají bližší odůvodněnost – třeba vysvětlení, odkud před soudem řečnická Christine načerpala své právnícké vědomosti, když sama říká, že starobylost svévolně užitého zákona nebyla nikde zmíněna. Také motiv tajemství (až do posledka divák netuší, co Adamířův



právník vlastně objevil) není přiměřeně zužitkován. Čarodějky z Greenham Common zápolí se strojeností Kavčiakova modernismu, prozrazují, že vznikaly pod bedlivou kontrolou, která hlídala jednoznačnost zamýšleného vyznění. V úhrnu normalizační produkce však nepochybně patří k tvorbě řemeslně zdařilejší a rovněž působivější, neboť žádoucí vyznění šíří jakoby nepřímo, zprostředkovaně či odvozeně, skrze skutky jednotlivých postav, jakkoli zaštitěné verbálními proklamacemi, aby každý pochopil smysl sdělení.

Předváděné tituly v cyklu projekcí ČT KINO ARCHIV nabídly pestrou mozaiku přístupů, predestřely, jak se tvůrci vyrovnávali s politickými požadavky. Diváci si mohli také uvědomit, že při schvalování pořadů do vysílání se míhaly všelijaké svévole, kdy přestávalo rozhodovat, co dotýčný pořad skutečně sděluje, neboť je často nahradily obavy, jak by mohl být nežádoucím způsobem vnímán, jaké významy by se mu mohly přisuzovat. To vysvětluje zákazy a také absentování repríz, pokud byl takový pořad přece jen uveden. Nabídnuté ukázky reprezentují rozličné umělecké přístupy, vypovídají o rozličných tvůrčích ambicích, vykazují rozdílnou míru divácké přístupnosti a též výsledného uměleckého zdaru.

JAN JAROŠ

1. 8. 2022

- 1/ Stefania Grodzieńska, *Střely i střelky*. Praha: Práce 1955, s. 116-118.
- 2/ *Souhrnný seznam filmového materiálu 1953-57*, Praha: Československá televize, 1958, s. 342.
- 3/ Guy de Maupassant, *Příběhy*. Praha: Práce 1950, s. 180-185 /Prodej/ a 186-192 /Bečička/.
- 4/ John Wyndham, „Čertovo kopýtko“. *Světová literatura*, 1968, č.4, s. 16-25.
- 5/ Antun Šoljan, „Dlouhé a zbytečné půlnoční tlachání“. *Světová literatura*, 1968, č.2, s. 18-29.
- 6/ Samuel Beckett, *Poslední páska; Šťastné dny; Hra*. Praha: Orbis 1965.
- 7/ Materiál pro jednání sekretariátu ÚV KSČ, 15. března 1971. APF ČT, f. Ve2, karton 109, a.j. 742.
- 8/ Louis Aragon, *Aurelián*. Praha: SNKLHU 1958.
- 9/ Začátkem února 1971 uvedla ČST dva snímky, které sice byly natočeny až po prosazení „znormalizovaných“ poměrů i v televizi, ale přesto se vyznačují deziluzivním pohledem na soudobou vesnici (Dlouhá bílá nit a Ta slepička kropenatá). Rapotínská tragédie však k nim navzdory vynuceným cenzurním zásahům přiřazena nebyla. Viz Jakub Jiříš, „Opožděné procitnutí: literárně dramatické vysílání Československé televize Praha v období konsolidace“. *Illuminace*, 2013, č. 2, s. 21.
- 10/ Blíže ke Kavčiakovým televizním projektům viz Daniel Růžička, „Přežili jsme jaderný výbuch, jaderná válka je možná“. In: *Film a dějiny 7 – Propaganda*. Praha: Casablanca a Ústav pro studium totalitních režimů 2018, s. 302-320.

Autor se narodil roku 1958 v Písku, vyrůstal v Putimi. Absolvoval Filozofickou fakultu UK, obor divadelní a filmová věda. Zaměstnan byl v Československém filmovém ústavu, v Týdeníku Televize, nyní pracuje v České televizi. Je členem identifikační komise Národního filmového archivu, přispívá do Týdeníku Rozhlas. Dlouhodobě zkoumá českou i zahraniční filmovou tvorbu v totalitních podmínkách (sborníky Film a dějiny). Sepsal řadu studií věnovaných českým i zahraničním filmařům, některé rozpracoval do monografických publikací či pro vzdělávací cykly Českého rozhlasu.